

# Gawan MacDowell

## Über Figurenrede in Wolframs *Parzival* und in Joyces *Ulysses*

Martin Schuhmann

Soll man das, was die Überschrift grob zusammenbindet, zusammen denken? *Gawan MacDowell* verbindet in einem Namen den in jeder Situation perfekten höfischen Ritter Gawan aus Wolframs mittelhochdeutschem Roman von 1200 mit einem jungen Mädchen aus dem *Ulysses*, das außer großen Träumen von romantischer Liebe wenig hat: Gerty MacDowell. Der Name, aus zeitlich weit auseinanderliegendem zusammengeführt, steht programmatisch für das, was im Folgenden versucht werden soll: Den *Ulysses* von Joyce und den *Parzival* von Wolfram von Eschenbach nebeneinanderzulegen und auf Gemeinsamkeiten zu überprüfen. Dies soll am Beispiel zweier Kapitel und zweier damit verbundenen Erzählweisen geschehen – am Beispiel des 13. Kapitels des *Ulysses*, der Nausicaa-Episode, in der Leopold Bloom an Gerty MacDowell eine unerwartete Beobachtung macht; und am Beispiel des VII. Kapitels des *Parzival*, in dem Gawan (die zweite Hauptfigur neben Parzival) unerwartet auf ein fremdes Heer und auf eine fremde Situation trifft. Beide Kapitel teilen bis zu einem gewissen Grad eine Darstellungsweise, die bei Joyce modern genannt wird; und der Modernität von Wolfram beziehungsweise der Traditionalität von Joyce wollen wir hier nachspüren.

Auf eines können Sie sich dabei verlassen: Ich werde Ihnen keine Illusionen machen, die ich nicht halten kann. Es gibt keinen offensichtlichen Grund, den *Ulysses* zusammen mit dem *Parzival* zu lesen. Die große James-Joyce-Biographie von Richard Ellmann beispielsweise kennt weder ein Registerstichwort *Wolfram* noch die Stichworte *Parzival* oder *Perceval*,<sup>1</sup> und mir ist keine Kollegin und kein

---

<sup>1</sup> Allerdings kennt das Register einen Verweis auf den ersten Aufzug von Richard Wagners *Parsifal*: „Yet we have to ask with Parsifal the question that Joyce also asked, ‚Who is good?‘“ – vgl. Richard Ellmann, *James Joyce*, New York 1959, S. 5. Ellmann kennzeichnet die Frage als übernommen aus folgendem Werk: *James Joyce, The Critical Writings of James Joyce*, herausgegeben von Ellsworth Mason und Richard Ellmann, New York, London 1959, S. 76. Inhaltlich könnte die Frage *Wer ist gut?* könnte auf einige Fragen verweisen, die Wolfram Parzival

Kollege bekannt, der beides literaturwissenschaftlich schon einmal schriftlich zusammengebracht hat. Andererseits – warum sollte man das Werk vom Beginn des 13. Jahrhunderts nicht mit dem Werk vom Beginn des 20. Jahrhunderts vergleichen? Sollten wir wirklich den *Ulysses* nur im Kontext der *Odyssee* lesen? Im Folgenden soll eine alte Erkenntnis ernst genommen werden, die eine vielgelobte gegenwärtige Einführung in den *Ulysses* für den bereithält, der sich bereit macht, zum ersten Mal auf das weite Meer dieses Romans hinaus zu segeln:

„Keep checking on the correspondences [zu Homers *Odyssee*, M.S.] but don't become a slave to them. Early commentators on Joyce in the 1920s, as if they glimpsed where a certain line of inquiry might be heading, said something similar, and I think they were right. In Gorman's 1926 biography of Joyce we learn that Valery Larbaud, Joyce's chief advocate in France, also downplayed the Homeric parallels [...]. The correspondences between Goethe's *Faust* und *Ulysses*, according to Mary Colum in one of the earliest reviews of the novel, are just as plausible as between Homer and *Ulysses* [...]. Joyce is such a creative thinker that he rarely does the expected.“<sup>2</sup>

Handeln wir genauso, *let's do rarely the expected!*

Ausgangspunkt des Folgenden sind Beobachtungen aus der Untersuchung der Figurenrede im *Parzival*.<sup>3</sup> Wenn man die Äußerungen der Figuren in diesem Roman werkbezogen untersucht und eine Kategorisierung versucht, sind die dialogischen Redebeiträge in Wolframs Roman mit der Skala „Direkte Rede“, „indirekte Rede“

---

bedeutungsschwer stellen lässt: *ôwê muoter, waz ist got?* (*Parzival* 119,17; variiert 332,01) und *ay ritter guot, waz mahtu sîn?* (*Parzival* 123,21; die Handschriftengruppe D verzeichnet die Lesart *ay ritter got*, [...]). Der Text von Wolframs *Parzival* wird zitiert nach der Ausgabe Wolfram von Eschenbach, *Parzival – Studienausgabe*, Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann, Berlin, New York 1998 (im Folgenden und bereits schon zitiert als *Parzival*).

<sup>2</sup> David Pierce, *Reading Joyce*, Harlow 2008, S. 205. Pierce zitiert folgende Werke: Herbert S. Gorman, *James Joyce: His First Forty Years*, London 1926, S. 122f.; Mary Colum, *The Confessions of James Joyce*, in: *The Freeman*, New York, Ausgabe 19.07.1922.

<sup>3</sup> Martin Schuhmann, *Reden und Erzählen – Figurenrede in Wolframs ‚Parzival‘ und ‚Titirel‘*, Heidelberg 2008.

und „Redebericht“ *fast* vollkommen erfasst; gleiches gilt für die nicht-dialogischen Redebeiträge.<sup>4</sup>

Aber dies gilt eben nur *fast* – denn ein Beispiel im VII. Buch des *Parzival* geht in die Richtung dessen, was man mit den Termini „erlebte Rede“, „free indirect style“ oder „style indirect libre“ bezeichnen könnte. Der Begriff meint Figurenrede aus der Innenperspektive der jeweiligen Figur, die jedoch in Erzählerrede dargestellt wird. Meist steht diese Redeform im Konjunktiv, wie er die indirekte Redewiedergabe einer Figur kennzeichnet, und zugleich im Tempus der Erzählung, wie es der Erzähler verwendet. Eine *inquit*-Formel, die als kurze Bemerkung eine Rede einem Sprecher zuordnet (z.B. *er sagte*), fehlt.

Betrachten wir zur Illustration ein Beispiel bei Joyce, der alle Formen der Figurenrededarstellung virtuos beherrscht – eine Stelle aus der Beschreibung von Gerty MacDowell aus dem 13. Kapitel des *Ulysses*, dem Abschnitt, den wir untersuchen wollen. Der Erzähler stellt Gerty MacDowells Gedanken dar:

Strength of character had never been Reggy Wylie's strong point and he who would woo and win Gerty MacDowell must be a man among men. But waiting, always waiting to be asked and it was leap year too and would soon be over. No prince charming is her beau ideal to lay a rare and wondrous love at her feet but rather a manly man with a strong quiet face who had not found his ideal, perhaps his hair slightly flecked with grey, and who would understand, take her in his sheltering arms, strain her to him in all the strength of his deep passionate nature and comfort her with a long long kiss. It would be like heaven. For such a one she yearns this balmy summer eve.

(*Ulysses* 13.206-215)<sup>5</sup>

Die Klassifikation von einzelnen Sätzen als „erlebte Rede“ ist schwierig, wie das Beispiel zeigt. Das liegt im Phänomen selbst begründet, denn es ist durch das Verwischen von Grenzen definiert.

<sup>4</sup> Vgl. Martin Schuhmann, *Reden und Erzählen – Figurenrede in Wolframs ‚Parzival‘ und ‚Titurel‘*, Heidelberg 2008, S. 36. Auf der Ebene der nicht-dialogischen Reden entsprechen dem o.a. „Gedankenrede“ – „indirekt dargestellte Gedanken“ – „Gedankenbericht“.

<sup>5</sup> Der Text des *Ulysses* folgt der Ausgabe James Joyce, *Ulysses* (The Corrected Text), edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior, New York 1986 (im Folgenden und bereits schon zitiert als *Ulysses*).

Aufgehoben werden die Grenzen zwischen Erzählerrede und Figurenrede, zwischen einer Beschreibung des „Außen“ jenseits der Figur und der Reflexion, die die Figur über dieses „Außen“ anstellt. Erlebte Rede hält die Mitte zwischen Erzähler und Figur und damit zwischen diegetischer, erzählender, Darstellungsweise und mimetischer, darstellender, Abbildung. Man kann dies oben in der Passage um den Satz *But waiting, always waiting to be asked and it was leap year too and would soon be over* beobachten – hören wir noch den Erzähler, der Gerty MacDowells Gedanken zusammenfasst, oder hören wir schon Gerty MacDowell?

Erlebte Rede ist, wie Leo Spitzer formuliert hat, eine *intonation*:<sup>6</sup> Der Erzähler nähert sich dem Tonfall und Sprechton einer Figur so weit an, dass er den Schritt fast vollzieht, die Figur selbst sprechen zu lassen – aber eben nur fast. Deshalb kann man dieses Verfahren als „psychologisierend“<sup>7</sup> oder einführend beschreiben; möglich wird beispielsweise die „genaue Wiedergabe einer bestimmten Denkweise oder eines bestimmten Tonfalls“ neben der wertenden Tonlage des Erzählers; das Verfahren wurde auch oft als Instrument der „Ironisierung“<sup>8</sup> beschrieben.

Weil erlebte Rede Grenzen überschreitet und weil sie ein einführendes, „psychologisierendes“ Verfahren ist, gilt sie wohl auch als Phänomen vor allem der Moderne, obwohl sich Beispiele schon in Antike und Mittelalter finden.<sup>9</sup> Auf jeden Fall ist „erlebte Rede“ ein weit angewandtes Verfahren des 13. Kapitels im *Ulysses*, mit weitreichenden Folgen für die Darstellung, wie Eckhard Lobsien es prägnant zusammengefasst hat:

---

<sup>6</sup> Leo Spitzer, *Zum Entstehen der sog. ‚erlebten Rede‘*, in: GRM 16 (1928), S. 327-332, hier einschlägig S. 328.

<sup>7</sup> Peter Stocker, Artikel *Erlebte Rede*, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Band I, herausgegeben von Klaus Weimar in Zusammenarbeit mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller, Berlin, New York 1997, S. 500f.

<sup>8</sup> Vgl. auch Günther Schweikle: Artikel *Erlebte Rede*, in: ders., *Metzler-Literatur-Lexikon*, Stuttgart, 2. Auflage 1990.

<sup>9</sup> Für einen ersten Überblick über „erlebte Rede“ in der Literatur des Mittelalters vgl. Leo Spitzer, *Zum Entstehen der sog. ‚erlebten Rede‘*, in: GRM 16 (1928), S. 327-332; und Franz Lebsanft: *Perspektivische Rededarstellung („Erlebte Rede“) in Texten des französischen und spanischen Mittelalters*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 97 (1981), S. 65-85.

„Der Erzähler teilt die Weltsicht der Figur, imitiert ihre Wahrnehmungsform. Da er aber stets präsent bleibt (als Gewährsinstanz des free indirect style), ist die Figur ironisch von sich selber abgespalten; Gerty verhält sich zu selbst wie zu einer Kunstfigur; sie projiziert von sich und ihrem Leben Bilder, die Zitate sind, und reflektiert über diese wiederum im Medium fixer Formulierungen, was einen tautologischen Zirkel ergibt. Das Leben außerhalb solcher Versatzstücke gewinnt den Charakter des Ungreifbaren, Anonymen, Amorphen, Bösen, Ängstigenden – und gerade deswegen muss es in Stereotypen und zitierbare Wendungen umgeprägt werden, um überhaupt in irgendeiner Weise thematisch und lebbar werden zu können.“<sup>10</sup>

Die Anverwandlung des Erzählers an die Figur beschränkt sich nicht auf die Erlebte Rede. Das Kapitel beginnt in einem ganz besonderen, neuen Ton: „Also, the form of this episode is as simple as its style (Joyce called it – perhaps knowingly – a ‚marmalady‘ style, a sticky style)“.<sup>11</sup> Dieser „sticky style“ ist der Sprech- und Denktion Gerty MacDowells, und sie ist die ‚Marmalady‘, um die das Kapitel kreist. Erzählt wird in einer „heavily romantic narratic voice, mirroring Gerty MacDowell’s state of mind“<sup>12</sup>; die Themen des Erzählers sind ihre Themen; und Gerty MacDowells Denken besteht ausschließlich aus dem Versuch, jedes Element ihres Vorlebens und die aktuelle Szene von allen Schwierigkeiten zu entkleiden und mit Gefühl aufzuladen. Stilgebend ist die Tonlage von Frauenzeitschriften, wie Gerty MacDowell sie auch konsumiert: Die Schönheitsseite in der *Princess Novelette* (*Ulysses* 13.110) oder der *Lady’s Pictorial* (*Ulysses* 13.151). In diesen Ton wird die Figur auch vorgestellt:

Gerty MacDowell who was seated near her companions, lost in thought, gazing far away into the distance, was in very truth as fair a specimen of winsome Irish girlhood as one could wish to see. She was pronounced beautiful by all who knew her though, as folks often said, she was more a Giltrap than a MacDowell. Her figure was slight and graceful, inclining even to fragility but those iron jelloids she had been taking of late had done her a world of good much better than the Widow Welch’s female pills

<sup>10</sup> Eckhard Lobsien, *Die Phantasie des ‚Ulysses‘ - Lektüre*, Heidelberg 2005, S. 192.

<sup>11</sup> Edward A. Kopper Jr., *Ulysses – Notes*, New York 2003, S. 85.

<sup>12</sup> Bernard McKenna, *James Joyce’s ‚Ulysses‘ – A Reference Guide*, Westport (Connecticut), London 2002, S. 66.

and she was much better of those discharges she used to get and that tired feeling. The waxen pallor of her face was almost spiritual in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid's bow, Greekly perfect. Her hands were of finely veined alabaster with tapering fingers [...]  
(Ulysses 13.79-90)

Der Erzähler übt sich in Mimikry und erscheint nur ab und an explizit, um äußere Handlung zu beschreiben – wobei es eigentlich wenig Handlung gibt, die es zu erzählen gibt: Gerty MacDowell und ihre Begleitung (zwei Freundinnen, die wiederum auf einige Kinder achtgeben müssen) sind nicht alleine am Strand – ein blasser Fremder ist auch dort, der mit Fortschreiten des Kapitels immer öfter und konkreter erwähnt wird, genauso wie die Handlungen der Mädchengruppe sich immer mehr auf ihn beziehen. Schließlich beginnt ein Feuerwerk, die Kinder und die anderen Mädchen gehen ein Stück weiter, es zu sehen; Gerty und der Fremde – Leopold Bloom – bleiben zurück. Gerty verfällt auf den Gedanken, sich zurückzulehnen, sich soweit zurückzulehnen, dass der Fremde unter ihren Rock sehen kann:

She leaned back far to look up where the fireworks were and she caught her knee in her hands so as not to fall back looking up and there was no one to see only him and her when she revealed all her graceful beautifully shaped legs like that, supple soft and delicately rounded, and she seemed to hear the panting of his heart, his hoarse breathing, because she knew about the passion of men like that, hot-blooded, because Bertha Supple told her once in dead secret and made her swear she'd never about the gentleman lodger that was staying with them out of the Congested Districts Board that had pictures cut out of papers of those skirt dancers and highkickers and she said he used to do something not very nice that you could imagine sometimes in the bed. But this was altogether different from a thing like that because there was all the difference because she could almost feel him draw her face to his and the first quick hot touch of his handsome lips. Besides there was absolution so long as you didn't do the other thing [...]

(Ulysses 13.695-709)

Gertys harmonisierender und romantisierender Ton, der auch der Ton des Erzählers ist, läuft auf eine sexualisierte Handlung zu; und alles, was am Strand von Sandymount Cove passiert, ist auf Männer fixiert: Die Mädchen kümmern sich entweder um die Kinder – alles Jungen – oder Gerty macht sich Gedanken darüber, ob sie gut genug aussieht, um auf Männer zu wirken und um andere Frauen bei Männern auszustechen.

Wie die Mädchen ist auch das ganze Kapitel auf Männer fokussiert, was jetzt auch in der Erzählweise offen sichtbar wird. Was wir bis jetzt durch den Filter von Gertys Weltsicht (meist in der Rede des Erzählers) wahrgenommen haben, erleben wir ab *Ulysses* 13.771 durch den Filter der Gedanken Leopold Blooms. Das ist der Moment, auf den dieses Kapitel zugelaufen ist – auf den Aufeinanderprall zweier verschiedener Welten und Sprechttöne, auf den Zusammenprall von Gertys gefühlsduselnder und harmonisierend Weltsicht und der weiteren, geerdeten Weltsicht Leopold Blooms. Wo beispielsweise der Erzähler Gertys Füße idealisiert, von ihrem *higharched instep* und *wellturned ankle* spricht (*Ulysses* 13.164-171),<sup>13</sup> zieht Bloom kurz und bündig nach einem einzigen Blick auf Gertys Gehen seinen eigenen Schluss:

Slowly without looking back she went down the uneven strand to Cissy, to Edy, to Jacky and Tommy Caffrey, to little baby Boardman. It was darker now and there were stones and bits of wood on the strand and slippery seaweed. She balked with a certain quiet dignity characteristic of her but with care and very slowly because Gerty MacDowell was...

Tight boots? No. She's lame! O!

Mr Bloom watched her as she limped away. Poor girl! That's why she's left on the shelf and the others did a sprint. Thought something was wrong by the cut of her jib. Jilted beauty. A defect is ten times worse in a woman. But makes them polite. Glad I didn't know it when she was on show. Hot little devil all The same. Wouldn't mind. Curiosity like a nun or a negress or a girl with glasses.

---

<sup>13</sup> Angedeutet wird das Problem, das sich mit Gertys Gehapparat verbindet, in der Rede des Erzählers nur kurz und beiläufig *Ulysses* 13.649-651: [...] *and but for that one shortcoming she knew she need fear no competition and that was an accident coming down Dalkey hill and she always tried to conceal it.*

(Ulysses 13.766-777)

Der Sprechton des Erzählers und Gertys ist limitiert; bestimmte Dinge können nur umschrieben werden, andere können gar nicht benannt werden – dass Gerty hinkt, kann der Erzähler nicht aussprechen, es bleibt Leopold Bloom überlassen. Und Sex wird in ihren Gedanken als etwas Unaussprechliches inszeniert, dass ihr Tonfall nur umkreisen kann, wie man in der o.a. Passage 13.695-709 sehen kann: *the passion of men like that* (13.700f.); *to do something not very nice that you could imagine sometimes in the bed* (13.706f.); *this was altogether different from a thing like that* (13.707f.); *as you didn't do the other thing* (13.709). Sex existiert in der Welt Leopold Blooms ebenfalls nur in Spuren; aber diese Spuren sind sehr konkret und mit Händen zu greifen:

Mr Bloom with careful hand recomposed his wet shirt. O Lord, that little limping devil. Begins to feel cold and clammy Aftereffect not pleasant. Still you have to get rid of it someway. They don't care. Complimented perhaps.

(Ulysses 13.851-854)

Im Zusammenprall und aus dem Zusammenprall der handfesten Welt Leopold Blooms mit der pseudoidealisierten Welt Gerty MacDowells, die von der Welt des Erzählers nicht mehr zu unterscheiden ist, lebt das 13. Kapitel des *Ulysses*.

Soweit das Werk von Joyce. Und was hat all dies mit dem *Parzival* zu tun? Zuerst ist auffällig, dass sich wohl nur einmal<sup>14</sup> in Wolframs großen Werk eine Stelle findet, die dem oben beschriebenen

---

<sup>14</sup> Karl Bartsch und Marta Marti benennen in ihrem *Stellenkommentar zum ‚Parzival‘* zwei andere Beispiele, die allerdings in noch stärkerem Maße Grenzfälle zwischen erlebter Rede und Erzählerbewertungen sind als das hier angeführte Beispiel. Zum einen *Parzival* 264,16: *er* [sc. Orilus] *möhte ir sîne hulde / versagen, swenne er wolde: / niemen daz wenden solde, ob der man des wîbes hât gewalt*. Das sieht auf den ersten Blick tatsächlich wie ein Musterbeispiel für erlebte Rede aus und wäre es auch, stünde das Zitat nicht in einer Passage, die mit *ich sage iu des einen zorn* (264,01) eingeleitet wird: Und *ich* ist der Erzähler, der auch 264,16 noch eindeutig das Verhalten von Orilus kommentiert, der Konjunktiv ist dem verallgemeinernden *swenne* geschuldet. Der andere Fall ist *Parzival* 347,26f.: *und er* [sc. Lippaut] *wære ze disen mæren / komen âne schulde* – der Konjunktiv in dieser Passage ist der der indirekten Wiedergabe. Vgl. *Wolfram von Eschenbach: ‚Parzival‘ und ‚Titarel‘*, herausgegeben und kommentiert von Karl Bartsch und Marta Marti, vierte Auflage bearbeitet von Marta Marti. Leipzig, 4. Auflage 1927-1932, Kommentar zur o.a. Stelle.



Konzept von erlebter Rede entspricht. Nach einer ausgiebigen Reflexion Gawans liest man im VII. Buch des *Parzival* über die Figur:

Parz. 350,10	sîn	nôt	sich	in	ein	ander	klampf:
	gegen		sîner			kampfes	verte
	was	ze		belîben		alze	herte.
	ern	moht	ot	dâ	niht	vûr	gevarn.
	er sprach: „[...]“						

Übs.: „Seine Nöte hatten sich in einander verkrampft: Auf dem Weg zu seinem [Gerichts-]Kampf zu bleiben, war allzu gefährlich.; er konnte freilich auch nicht einfach weiterziehen. Er sagte: „[...]“

*er enmohte ot dâ niht vûr gevarn* (350,13) könnte man als erlebte Rede verstehen, umso mehr als Wolfram hier die modal abtönende Partikel *ot* einfügt, die das resignierte Hinnehmen der Situation widerspiegelt, also einen bestimmten Tonfall abbildet.<sup>15</sup>

Figurenrede und Erzählerrede sind bei Wolfram normalerweise deutlich getrennt, umso erstaunlicher ist diese Passage. Anderes von oben finden wir auch an anderen Stellen des Werks. Wolfram steuert nicht selten, wie zu Beginn des Kapitels die Wahrnehmung der Szene über die Wahrnehmung der Hauptfigur: Wir sehen, was Gawan sieht, wir hören, was er hört, wir wissen (nur), was er weiß.<sup>16</sup> Verglichen mit dem Rest des Werks hält sich der Erzähler sehr damit zurück, kommentierend die Erzählung sichtbar zu begleiten:

Parz.	339,12	nu	was	von	Artûse	komn,
	des	enweiz	ich	niht	wie	mangen
	Gâwân,		der		manheite	pflac.
	sus	reit	der	werde	degen	balt
	sîn	rehte	strâze	ûz	einem	walt
	mit	sîne	gezog	durch	einen	grunt.
	dâ	wart	im	ûf	dem	bûhel
	ein dinc daz angest lêrte					

<sup>15</sup> Ich gebe hier, abweichend vom Text der sonst verwendeten Edition, die Lesart, wie sie im Haupttextzeugen D (und nur dort) verwendet wird. Karl Lachmann liest mit der Ggg-Handschriftengruppe *ouch*. Vgl. für die Bedeutung von *ot* den Eintrag s.v. *eht* im *Mittelhochdeutschen Taschenwörterbuch* von Matthias Lexer, Stuttgart, 38. Auflage 1992.

<sup>16</sup> Vgl. für die Organisation der Erzählung zu Beginn des VII. *Parzival*-Buchs die folgende Aufstellung von Prädikaten, die sich auf die Wahrnehmung Gawans beziehen: *dâ ersach* [...], 339,21; *er dâhte*: [...], 339,24; *Gâwân dâhte*: [...], 340,07ff.; *er sach* [...], 340,18. Es folgt 340,22f. ein innerer Monolog, darauf wiederum *Gâwân sach* [...], 341,03 und 341,11ff. *Gâwân fil li roi Lôt / sach* [...].

339,20 und sîne manheit mêrte:  
dâ sach der helt vür unbetrogn  
nâch maneger banier zogn  
mit grôzer fuore niht ze kranc.  
er dâhte: „mirst der wec ze lanc,  
flühtic wider geim walde.“

Übs.: „Zu dieser Zeit kam von Artus [geritten] / ich weiß nicht, wie viele Tage schon, / Gawan, der mit Mannheit umzugehen wusste. / Genauso mannhaft ritt der edle Recke kühn / auf seinem richtigen Weg aus einem Wald heraus / mit seinem Gefolge durch eine Niederung. / Auf einem Hügel nahm er eine Sache wahr, / das einen das Fürchten lehrte, / bei ihm aber seine Mannheit stärkte. / Da sah der Held wahrhaftig / einen Zug unter vielen Fahnen, / eine gewaltige Fahrt war das, gar nicht schwächlich. / Er dachte: ‚Der Weg scheint mir zu lang, / um in den Wald zu fliehen.‘“

Wir sehen mit Gawan, wir hören seine Gedanken, dies allerdings – bis auf die eine Stelle, an der wir erlebte Rede finden – deutlich von der Erzählerrede getrennt. Wolfram lässt sich sonst nicht so sehr auf seine Figuren ein, lässt den Erzähler kommentierend präsent bleiben; hier verzichtet er weitgehend darauf – warum?

Werfen wir einen Blick auf den Inhalt, um die Frage zu beantworten. Was erleben wir im VII. Kapitel von Wolframs *Parzival*? Es ist das erste Kapitel, das sich allein Gawan als der zweiten Hauptfigur des Werks widmet.<sup>17</sup> Gawan, der in jeder Beziehung ein perfekter Ritter ist (wir werden auf diesen Punkt zurückkommen), ist im vorherigen Kapitel vor versammelter Gralsgesellschaft mit einem gravierenden Vorwurf konfrontiert worden: Er soll einen Ritter heimtückisch ermordet haben. Ihm bleibt als einzige Möglichkeit nur, seine Ehre mit einem Gerichtskampf zu verteidigen. Auf dem Weg dorthin gelangt er in die oben beschriebene, zuerst offen bedrohliche Situation: Der Kriegszug, auf den er trifft, könnte den fremden Ritter als Aggressor wahrnehmen und ihn angreifen. Durch seine überlegte Reaktion – die Fluchtmöglichkeit wird erwogen und gleich verworfen – meistert er die Situation; alle im Heerzug nehmen selbstverständlich an, dass Gawan zu ihnen gehören muss, weil er ruhig stehenbleibt. Gawan fragt nach dem Woher und Wohin und entdeckt, dass er in

<sup>17</sup> Dass Wolfram zwei Handlungsstränge parallel laufen lässt, verbindet den *Parzival* übrigens auch mit dem *Ulysses*.

einer viel brisanteren Situation ist, als er dachte – seine Ehre steht auf dem Spiel. Der Kriegszug ist unterwegs zu einem Ort namens Bearosche. Mischt er sich in die Händel dort ein, riskiert er, verletzt oder gefangen genommen zu werden, so den Termin für seinen Gerichtskampf zu verpassen und in ewige Schande zu fallen. Mischt er sich nicht ein, so geht das ebenfalls gegen seine Ritterehre – ein Ritter kann nicht einfach auf eine gefährliche Situation stoßen und ungerührt weiterreiten.

Dazu kommt noch, dass der Kasus, der in Bearosche mit Gewalt gelöst werden soll, ethisch höchst schwierig ist. Der junge Lehnsherr der Stadt, Meljanz, hat sich in die Tochter seines Lehnsmanns verliebt, der die Stadt regiert; der Lehnsmann ist dabei zugleich der Ziehvater des Lehnsherrn. Obie, so heißt die Tochter des Lehnsmanns, liebt den Lehnsherr Meljanz auch, hat aber eine Bedingung für ihre Liebe aufgestellt: Meljanz muss sich erst im Kampf bewähren, bevor sie ihn mit ihrer körperlichen Liebe belohnt. Und als sie ihm die Bedingung mitgeteilt hat, hat sie ihn mit Worten so verletzt, dass er in seinem Zorn nun mit einem großen Heer die Stadt belagert.

Jede Seite dieses Kriegs ist problematisch. Der Vater Obies muss für die Launen seiner Tochter einstehen und gegen seinen Herrn dessen Stadt verteidigen. Meljanz, der junge Lehnsherr, befindet sich zwar formal einigermaßen im Recht, sein Zorn ist jedoch höchstens mäßig gerechtfertigt, seine Reaktion ist maßlos. Um die Liebe der Tochter zu verlangen, müsste er seinen Ziehvater nicht belagern. Ohnehin ist es höchst problematisch, Liebe unter Berufung auf Lehnsrechte durchsetzen zu wollen, wie Meljanz es in seiner Reaktion auf Obies spöttische Reden tat,<sup>18</sup>.

Und dann hat Meljanz noch ein Herr zusammengetrommelt, das bar jeder Idealität ist: Einer seiner Hauptkämpfer ist ein Frauenschänder, der in der Rede einer Figur hart kritisiert wird (*Parzival* 343,19-344,10); darüber hinaus zieht das Heer buchstäblich einen Rattenschwanz von besonderem Volk mit sich, der in der mittelhochdeutschen Literatur höchst selten Erwähnung findet:

Parz.	341,11	Gâwân	fil	li	roi	Lôt
	sach	von	gedrenge		grôze	nôt,

<sup>18</sup> Vielleicht sollen wir denken, dass er von Obies frechen Reden schon maßlos gereizt war (*Parzival* 345,27-347,14); Wolfram führt auch die Jugend von Meljanz und Obie als Entschuldigung an.

mûle die harnas muosten tragen,  
 und manegen wol geladen wagen:  
 den was gein herbergen gâch.  
 ouch vuor der market hinden nâch  
 mit wunderlîcher pârat:  
 des enwas et dô dehein ander rât.  
 ouch was der vrouwen dâ genuoc:  
 341,20 etslîchiu den zwelften gürtel truoc  
 ze phande nâch ir minne.  
 ez wâren niht kûneginne:  
 die selben tripaniersen  
 hiezen soldiersen.  
 hie der junge, dort der alde,  
 dâ vuor vil ribalde:  
 ir loufen machte in müediu lide.  
 etslîcher zæme baz an der wide,  
 den er daz her dâ mêrte  
 und werdez volc unêrte.

Übs.: „Gawan, fils le roi Lot, / sah die große Bedrängnis, die das Gedränge [im Zug] auslöste: / Maultiere, die Rüstungen tragen mussten, / und viele ziemlich beladene Wagen – / die hatten es eilig, in ihre Nachtunterkunft zu kommen. / Und hintendran kam alles, was so zur Versorgung gehört, / mit wunderlichem Tand und Tändelei: / Da wird sich halt nie etwas dran ändern. / Auch an edlen Damen gab es da keinen Mangel: / Etliche trugen schon den zwölften Gürtel als Unterpfand für ihre Liebe. / Das waren keine Königinnen: / Diese Konkubienen kann man auch ‚Soldatenessen‘ nennen.<sup>19</sup> / Ob jung, ob alt, / viel Gesindel gab es da, / und alle hatten müde Glieder vom Laufen. / Viele von denen hätten besser an eine Weide gepasst, [aufgehängt,] / statt das Heer da zu vergrößern / und ehrbares Volk unehrlich zu machen.“

Das kann man einen sehr unerwarteten Einbruch von Realität nennen. Wiederum stellt sich die Frage: Warum finden wir das gerade hier (und nur hier)? Die Stelle mit den ungewöhnlich realistischen Elementen korrespondiert mit dem Inhalt, der oben kurz umrissen wurde. Denn das Dilemma, vor dem Gawan steht, ist ebenso wie der Konflikt, der in Bearosche ausgetragen wird, eine Nagelprobe des Ideals vor der Realität: Lässt sich die ritterliche Ehre bewahren, wenn

<sup>19</sup> „Konkubienen ist genauso wie Soldatenessen eine beabsichtige Verschreibung als Versuch, das *krumbe* Deutsch-Französisch Wolframs nachzuahmen.

sie unter Termindruck steht und mit einem Ereignis konfrontiert wird, das ritterliches Eingreifen notwendig macht? Und wie steht es mit dem Minneideal, wenn es ernst genommen wird: Wenn die junge Tochter zwar liebt, aber Bewährung sehen will (wie es das Minneideal eigentlich auch verlangt) – und wenn der Lehnsherr dann auf einmal anfängt, seinen Rang und Stand auszuspielen?

Ideal trifft hier auf Realität, wie im *Ulysses* – oder genauer: Idealisierende Darstellung trifft auf Realität. Denn es fällt auch auf, wieviel Wert Wolfram darauf legt, Gawan in der Einleitung dieses Kapitels als Verkörperung des idealen höfischen Ritters darzustellen. Im Text bildet sich das ab in Beschreibungen Gawans, die das richtige höfische Maß und damit das höfische Ideal beschwören: Alles was Gawan ist, alles, was er tut, ist *wol*, *reht*, *wâr*, *guot* und *edel*.<sup>20</sup>

Aber Wolfram wäre nicht Wolfram, wenn er Idealität nicht brechen würde. Ganz zu Beginn des VII. Buchs heißt es:

Parz.	338,01	Der	nie	gewarp	nâch	schanden,
		eine	wîle	ze	sînen	handen
		sol	nû	dise	âventiure	hân
		der	werde	erkande		Gâwân.
		diu	prüevet	manegen	âne	haz
		den	des	mæres	herren	Parzivâl.
		swer	sînen	vriunt	alle	mâl
		mit worten an daz hoeste jaget,				
	338,10	derst	prîses	anderhalp		verzaget.
		nû	wære	der	liute	volge
		swer	dicke	lop	mit	wârheit
		wan,	swaz	er	sprichet	oder
		diu	rede	belîbet	âne	sprach,
						dach.

<sup>20</sup> Die neuhochdeutschen Entsprechungen der mittelhochdeutschen Begriffe: *wol* – Adverb von *guot* (neuhochdeutsch „gut“), vgl. englisch *well*; *reht* – Adverb, „richtig“; *wâr* – „wahr“; *guot* – „gut“ im Sinne von „edel“, „höfisch gesinnt“; *edel* – „edel“, „adlig“, allgemein „höfisch gesinnt“. Ein gutes Beispiel für diese Darstellung findet sich *Parzival* 339,01ff.: *Gâwân der reht gemuote, / sîn ellen phlac der huote, / sô daz diu wære zageheit / an prîse im nie gevrunte leit. / sîn herze was ze velde ein burc, / gein scharphen strîten wol sô kure, / in strîtes gedreng man in sach. / vriunt und vîent im des jach, / sîn krîe wære gein prîse hel [...]. Übersetzung: „Gawan, der genau richtig gesinnte, / sein Mut hielt sich genau richtig im Zaum, / so dass richtig so zu nennende Verzagtheit / ihm niemals Schaden an seinem Ruhm zufügen konnte. / Sein Herz war auf dem Kampfplatz eine Festung, / im heftigen Kampf alles überragend, / im Gedränge des Kampfes sah man ihn. / Freund und Freund sagten über ihn, / sein Kampfruf erschalle laut nach Ruhm; - [...]“.*

wer sol sinnes wort behalden,  
 es enwellen die wîsen walden?  
 valsch lûgelîch ein mære,  
 daz, wæne ich, baz noch wære  
 âne wirt ûf einem snê,  
 338,20 sô daz dem munde würde wê,  
 derz ûz vûr wârheit breitet:

Übs.: „Der, der niemals nach etwas Unehrenhaftem gestrebt hat,  
 / soll für eine Weile in seine Hände / diese Geschichte  
 nehmen: / Der, der allgemein als edel anerkannt wird:  
 Gawan. / Die Erzählung testet, ohne feindliche Gefühle, so  
 manchen anderen / neben oder sogar vor / dem Herrn der  
 Erzählung, Parzival. / Jeder, der seinen Freund immerzu /  
 mit Worten in den Himmel lobt, / der hat dabei Angst um  
 seinen Ruhm. / [Da] wäre es jetzt gut, wenn die Leute  
 Gefolgschaft hätten, / die wahrheitsgemäß loben: / Denn,  
 was auch [ein solcherart Lobender] immer spricht und  
 sprach: / Der macht nicht noch selber ein Dach auf seine  
 Rede. / Wer wird vernünftige Rede aufnehmen, / wenn sich  
 nicht die Weisen darum kümmern? / Eine falsch-verlogene  
 Geschichte – / die (das denke ich!) die steht am besten ohne  
 Obdach im Schnee, / so dass es dem Mund weht tut, / der  
 sie für Wahrheit verbreitet hat.“

Dieser Anfang ist teilweise (und nur teilweise), Wolframs Bemühen geschuldet, den hier vollzogenen Wechsel zu einer anderen Hauptfigur rechtfertigen und rhetorisch unterfüttern zu müssen; auch deswegen wird, als rhetorische Strategie, die neue Figur hier gelobt und ihre Gleichwertigkeit mit der bisherigen Hauptfigur betont. Wolframs Lob weitet sich schnell zu einer Reflexion darüber, was denen passieren soll, die zuviel loben; für solche Dichter ist schneidend kalte Obdachlosigkeit und Einsamkeit vorgesehen. Für sich behauptet Wolfram dagegen implizit das genau richtige, wahrhaftige Maß im Loben; so wie er später Gawan als im genau richtigen Maß handelnd und wahrhaftig darstellen wird.

Idealität wird behauptet; dann jedoch entflieht der Erzähler weitgehend aus der Geschichte, passt sich seiner Figur an und tritt in der Darstellung hinter sie zurück; und die ideale Figur wird mit der Realität konfrontiert. All das haben wir in gewisser Weise ähnlich auch im *Ulysses* gesehen: Es gibt die ironische Anverwandlung des Erzählers an das Subjekt der Wahrnehmung; die Anfänge der Kapitel,

sind in beiden Fällen über die Wahrnehmungen und Gedanken der Hauptfiguren organisiert; und das klamme Hemd Leopold Blooms steht den Gedanken Gerty MacDowells ebenso fremd gegenüber, wie die Liebespfänder der Marketenderinnen fremd an Gawan vorbeiziehen, der der ideale Minneritter ist. Und doch gehört das nasse Hemd zu Gertys Gedanken wie Gawan auf eine gewisse Art zu den Marketenderinnen gehört: Die idealisierende bzw. ideale Gestaltung wird bedingt und bestimmt durch die Konfrontation und Abgrenzung gegen die Realität, die nichtsdestotrotz von beiden Autoren lächelnd oder zumindest achselzuckend zur Kenntnis genommen wird.

Soweit einige Ähnlichkeiten; aber Ähnlichkeiten haben auch Grenzen. Die Grenzen der Ähnlichkeit liegen beispielsweise in der Frage, was wie idealisiert wird. Hören wir noch einmal Eckhard Lobsien über die *Nausicaa*-Episode:

„Was Gerty von sich selber wahrnimmt, ist idealisiert, nicht weil es in seiner Besonderheit überhöht wird, sondern weil es die nicht-individuelle Füllung eines Schemas ist – so Gertys Haar als a „radiant little vision, in sooth, almost maddening in its sweetness“ (13.511-512). Das Schema selber ist die ideale Norm. Individualisierung als Abweichung (Gertys Behinderung, ihre schwache Gesundheit und insgesamt trübe Lebensperspektive, die eifersüchtige Konkurrenz mit anderen Mädchen) wird in den Blick gerückt, um sogleich wieder schematisiert, also pseudo-individualisiert zu werden.“<sup>21</sup>

Gerty erlangt Idealität, weil ihre Defizienz (und damit ihre Individualität), pseudo-idealisiert wird. Gawan erlangt Idealität, weil er in jeder Beziehung das genaue aristotelische Maß verkörpert – immer die richtige Mannheit, immer die richtige Überlegung, immer die richtige Tat: Gawan ist also in dem Sinne individuell, dass er ideal ist. Eine Idealisierung von Defizienz wäre für mittelalterliche Texte auch sehr schwer denkbar.

Was aber mittelalterlichen Texten aber wiederum wohl möglich ist, ist die lächelnde, ironische Thematisierung von Idealität. Im *Parzival* ist diese Ironisierung letztendlich immer affirmativ; es geht

---

<sup>21</sup> Eckhard Lobsien, *Die Phantasie des ‚Ulysses‘ - Lektüre*, Heidelberg 2005, S. 192.

nicht darum, Minne zu diskreditieren oder das Konzept des Minnediensts für gescheitert zu erklären. So wird auch Gawans Dilemma auf ungewöhnliche Weise gelöst. Er selbst kann nicht kämpfen, weil er durch die Verpflichtung zum Gerichtskampf gebunden ist. Wenn er letztendlich doch kämpft, verdankt er das einer rhetorisch zu nennenden Lösung, die ihm ein sehr junges Mädchen, Obilot, die Schwester von Obie, vorgeschlagen hat:

Parz. 369,03	„got	sich	des	wol	versinnen	kan,
	herre,	ir	sît	der	êrste	man
	der	ie	mîn	redegeselle		wart:
	[...]					
369,11	herre,	ich	bite	iuwer	unde	mîn:
	daz	lêrt	mich	endehafter		pîn.
	den	nenne	ich	iu,	geruochet	irs:
	habet	ir	mich	ih̄tes	deste	wirs,
	ich	var	doch	ûf	der	mâze
	wande	ich	dâ	ziu	mîn	selber
	ir	sît	mit	der	wârheit	ich.
	swie	die	namen	teilen		sich,
	mîns	lîbes	namen	sult	ir	hân:
	nû	sît	maget	unde		man.
	ich	hân	iuwer	unde	mîn	gegert.
	[...]					
370,01	ob	ir	manlîche	site		hât,
	sô	wæne	ich	wol	daz	ir
	ir	endient	mir:	ich	bin	dienstes
	[...]					wert.

Übs.: „Gott versteht sich sehr gut darauf: / Werter Herr, Ihr seid der erste Mann, / der jemals mein Rede-Geliebter wurde. / [...] / Werter Herr, ich bitte Euch und mich [um etwas]: / Das lehrt mich ein unüberbietbarer Schmerz. / Den werde ich euch benennen, / wenn Ihr das erlaubt. / Wenn Ihr mich deswegen für unwert haltet, / so gehe ich dabei doch auf dem Pfad des richtigen Maßes, / denn ich habe ja auch mich [zu dem Folgenden] aufgefordert. / Ihr seid in Wahrheit ich. / Auch wenn wir verschiedene Bezeichnungen tragen, / meine Bezeichnung soll Eure sein: / Jetzt seid Mädchen und Mann. / Ich habe das von euch und von mir gefordert. / [...] / Wenn ihr euch männlich verhalten konnt, / dann denke ich, dass ihr es nicht unterlassen werdet, / mir zu dienen: Ich bin des Dienstes würdig.“



Obilot bietet einen rhetorischen Ausweg aus Gawans Dilemma: Er soll ein weiteres Ideal des Minnedienstes wörtlich nehmen, die Verschmelzung von Mann und Frau im ritterlichen *dienst*. Dann sei nicht er es, der möglicherweise vom Gerichtskampf abgehalten wird, und seine Ehre verliert, sondern Obilot. Das kann man eigentlich nicht recht ernst nehmen, aber Gawan akzeptiert das und verhält sich wie ein Minneritter der kleinen Obilot gegenüber, die wir uns wahrscheinlich als achtjährig denken sollen:<sup>22</sup> Er reitet für sie in den Kampf und trägt einen Ärmel von ihr an seinem Schild, er besiegt Meljanz, der sich dann bereitwillig Obie unterwirft, die ihn endlich akzeptiert. Die Situation ist also fast zur Zufriedenheit aller gelöst. Fast – denn zuletzt, als Obilot will, dass Gawan sein Versprechen wahrmacht, sie also mitnimmt und zu seiner Frau macht, nimmt er sie nur wie „eine Puppe“ in den Arm und reitet fort (*Parzival* 395,23). So weit geht Wolfram also nicht, die geheilte Minnewelt gleich wieder zu zerstören.

Sucht man nach weiteren Gemeinsamkeiten zwischen *Parzival* und *Ulysses*, so bleibt Obilot für Gawan Episode, wie Gerty MacDowell Episode für Leopold Bloom bleibt. Das junge, unerfahrene Mädchen ist in beiden Fällen für die Hauptfigur nur eine Durchgangsstation. Interessant ist auch, dass beide Autoren – von mehr als sieben Jahrhunderten und der Erfahrung der Moderne getrennt – auf die gleiche Idee verfallen, wenn es darum geht, das Konzept „Minne“ zu thematisieren und zu ironisieren: Sie lassen ein junges Mädchen sprechen und vollziehen mit ihrer Rede eine „Intonation“, eine Stimmaneignung: Gerty MacDowell und Obilot eignen sich den harmonisierenden, idealisierenden Ton von Frauenzeitschriften oder von Minnegedichten an – denn Obilots Rede versammelt konzentriert Wendungen, von denen man beim ersten Hören glaubt, sie schon in einem Minnegedicht gelesen zu haben; und ihre Rede strebt wirklich eine hohe Tonlage an, um es freundlich

---

<sup>22</sup> Wolfram benutzt also eine weitere Ironisierung des Minnekonzepts (Gawan als Minneritter für die achtjährige Obilot), um die grundlegenden Ironisierungen des Minnekonzepts, die er gleich zu Beginn gesetzt hat, zu kitten. Für eine eingehendere Analyse dieser Szene und der Rolle Obilots darin vgl. beispielsweise Martin Schuhmann, *Reden und Erzählen – Figurenrede in Wolframs ‚Parzival‘ und ‚Titurel‘*, Heidelberg 2008, S. 224-229.

auszudrücken (man könnte auch einfach sagen, Wolfram lässt Obilot ziemlich geschwollen daher reden).

Es scheint so, als ob die Rede junger Mädchen eine besondere Bühne bietet, um einen hohen Ton vorzuführen und mit der Realität reagieren zu lassen; dort muss sich die Vorstellung von der Liebe bewähren, um auf eine neue Stufe geführt werden zu können. Dafür haben beide Autoren einen beachtlichen (und ähnlichen) Aufwand veranstaltet: Sie haben die Grenzen zwischen Erzähler und Figur verwischt und den Erzähler weitgehend aus der Erzählung zurückgezogen (auch wenn er als ironisch lächelnde Instanz präsent bleibt).

Es geht dabei wohl in beiden Romanen nicht darum, ein Scheitern des Konzepts „Liebe“ zu zeigen; vielleicht jedoch geht es darum, die Liebe des hohen Stils alltagstauglicher zu machen, idealisierende Erwartungen zu dämpfen, Schwierigkeiten bewusst zu machen und zugleich das unbestreitbar Schöne und Reizvolle daran zu erhalten. Gelänge das, wäre es schon viel – lesen wir also weiter in den Romanen aller Zeiten.